

# DEL REGISTRE AL GEST. PUNTS CRÍTICS EN LA TRADUCCIÓ D'ÒPERA ITALIANA AL CATALÀ I AL CASTELLÀ

Miquel Edo Julià

Universitat Autònoma de Barcelona<sup>1</sup>

## Resum

El present article posa damunt la taula els defectes principals que es poden observar en la traducció i subtitulació d'òpera italiana al català i al castellà tal com s'ha desenvolupat en aquestes darreres dècades i continua desenvolupant-se avui dia. Denuncia, primerament, una dificultat generalitzada per a mantenir un registre literari alt; en segon lloc, les mancances de molts traductors en el coneixement de la llengua italiana antiga i, en tercer lloc, les incoherències entre text de la traducció, text cantat i kinèsica teatral derivades de la falta de coordinació entre els diversos responsables de l'espectacle o del producte audiovisual.

**Paraules clau:** òpera italiana, italià antic, traducció literària, subtitulació, kinèsica.

## Abstract

This article sets out the main faults that can be found in translating and subtitling Italian operas in Catalan and Spanish, based on how this has evolved in recent decades and continues to evolve nowadays. Firstly, it points out general difficulties maintaining a high literary register. Secondly, lack of familiarity with Old Italian among translators. Thirdly, inconsistencies between the translation of the source text, lyrics and stage kinetics, which derive from the lack of coordination between the various persons responsible for the stage production or the audiovisual product.

**Key words:** Italian opera, old Italian, literary translation, subtitling, kinetics.

Els fenòmens sociolingüístics, entre els quals el grau de difusió d'una llengua estrangera dins una determinada societat, tenen —no cal dir-ho— importants efectes sobre la qualitat no sols de les traduccions, sinó també, en el gènere operístic, de la representació. A casa nostra, i a diferència del teatre convencional, l'òpera rarament es recita —es canta— en traducció, cosa que —com és ben sabut— obliga a incloure en la formació dels cantants classes de fonètica destinades a permetre'ls de pronunciar qualsevol de les llengües del repertori. Si ens fixem en els resultats, però, sorprèn, en aquests darrers temps, el mal accent que si més no una part d'ells exhibeix concretament en francès. Desconeixem el rigor amb què es realitza l'esmentada docència, o amb

---

<sup>1</sup> Aquest article s'emmarca en els estudis duts a terme pel grup de recerca consolidat Transmedia Catalonia (codi 2009SGR700).

què hi és treballada cadascuna de les llengües. Més que no pas desvetllar dubtes o insinuar crítiques en aquesta direcció, el que volem subratllar i lamentar és precisament el fenomen sociolingüístic que s'amaga darrere aquestes deficiències, és a dir, el retrocés que el coneixement del francès ha experimentat en el nostre país, de resultes del qual és percebut per les noves generacions com una llengua completament estrangera. En les temporades 2009-2010 i 2010-2011 s'ha representat amb èxit a la cartellera barcelonina l'espectacle *Desig d'òpera*, de la companyia Versus & CIA, una antologia d'àries cèlebres unides per un fil argumental i interpretades per cantants novells. Que en els números en francès el tenor no fos capaç de fer mai una *e* ni muda ni neutra (pronunciava /divine/ o /divine/) i que davant la grafia *u* seguís el consell escolar segons el qual, si no s'aconsegueix el so correcte, més val fer /i/ que /u/, no beneficiava una vocalitat que en termes musicals ha merescut judicis molt positius per part de la crítica, i en alguna ocasió fins i tot podia donar motius d'hilaritat als espectadors que tinguessin una mica d'idea de la llengua original ('Salit! demeure chaste et pire').

Un altre fenomen també relativament recent, i que afecta en aquest cas sí la traducció, és el rebuig generalitzat envers l'alta retòrica. Mentre que en altres països la jerarquització de registres es manté ben viva tant en els actes de parla com en la llengua escrita, a Espanya, sobretot d'ençà de la transició democràtica, i per una mena d'identificació dels registres formals i solemnes amb l'antic règim, la confidencialitat i la col·loquialitat s'han ensenyorit d'una part molt extensa de l'espai lingüístic. A Catalunya, on la tradició pròpia mai no ha aconseguit desenganxar-se del tot de les arrels populars, segurament el tot elevat encara gaudeix de menor prestigi. I, com a conseqüència d'això, d'una banda, molts escriptors —molts traductors— es troben més còmodes i fan demostració de més habilitat i més riquesa de mitjans en els registres baixos; de l'altra, no és estrany que s'incorri en indiferenciacions, és a dir, en una percepció poc fina del registre que hom utilitza o hauria d'utilitzar. El «malparit» que apareixia en un dels subtítols de l'espectacle més amunt esmentat no s'ajustava, per molt enrabiad que estigués el comte d'Almaviva, als adjectius de l'«Esci omai, garzon malnato» de *Le nozze di Figaro* (II, 8), de la mateixa manera que —per posar un exemple no operístic— provocava una forta impressió, en una peça pirandel·liana posada en escena l'any 2008 al Teatre Nacional, sentir com un dels personatges engegava literalment «a la merda» en una ocasió la dona i en una altra la minyona (Fulquet, 2008: 103, 118), quan en l'original tant l'una com l'altra on havien d'anar-se'n era «al diavolo» (*L'uomo, la bestia e la virtù*, II, 6; III, 3). Ens sembla recordar, a més a més, que el mateix actor que s'expres-

sava en aquests termes afegia de la seva collita, en determinats punts de l'obra, exclamacions encara més gruixudes que no hem localitzat en la traducció tal com es va editar. Segurament, volia satisfer les expectatives del seu públic, el que estava acostumat a veure'l proferir renecs en conegudes sèries televisives. El traductor, per la seva part, es justificava en una nota a l'edició apel·lant a l'«extracció popular» dels personatges i defensant l'ús d'un llenguatge natural en el qual es pogués reconèixer un públic ampli: «Així, he intentat [...] traslladar a l'escenari la parla del carrer, no solament en el lèxic, sinó també en la construcció de la frase catalana popular, avui tan negligida». I cloïa la nota amb el desig que l'espectador «oblidi la figura de l'intermediari, del traductor, i s'identifiqui amb la paraula de l'autor» (Fulquet, 2008: 28). Ni Pirandello ni —encara menys— els llibretistes del XVIII i del XIX deixen anar, però, lèxic tan baix com el que hem citat, i el públic que ho sap rep inevitablement un impacte negatiu quan el sent, o quan sent fórmules massa actuals («què hi puc fer, jo, en tot aquest sidral», 63) en boca de personatges que pertanyen a una altra època. Considerem lícit tot treball d'adaptació modernitzadora, però aquestes peces no es presenten sota aquesta etiqueta, sinó a com a traduccions *tout court*, en les quals el públic —el públic mínimament culte— s'espera la ficció d'un llenguatge sense marques temporals massa evidents i en el qual no es confongui «popular» amb vulgar o amb argots d'incerta durada, massa poc negligits —diríem més aviat nosaltres—, si no per l'estament teatral, sí pels mitjans de comunicació més multitudinaris.

Com a mostres més matisades de decalatge entre el registre del text original i el de la traducció, i davant la impossibilitat d'introduir aquí cites massa extenses, podríem adduir, per exemple, la cacofonia que produeixen un «au, va» («deh», I, 3) o un «què t'empesques tu ara?» («Che discorri fra te?», II, 9) enmig de converses tan aristocràtiques com les de *L'incoronazione di Poppea* (Creus, 2009: 115, 140), o un «I ara què?» («Ed or che speri?», I, 2), un «Ei» («Eh!», I, 14), un «rastrera» («empia», I, 7), un «garratibat» («tremante», I, 12) en la no menys ampul·losa *Artaserse* (Forcano, 1998: 25, 38, 30, 37). Pensem en el regust pejoratiu o banalitzador d'«otro» en una frase com «En Alfredo Germont, señora, / tenéis aquí a otro que mucho os honora» (Alier, 1981b: 36), regust absent de la formulació original per molt idèntica que sigui a la traducció («In Alfredo Germont, o signora, / ecco un altro che molto vi onora», *La traviata*, I, 2); o en l'accepció més col·loquial del castellà «fatal» (dolent, pèssim) que es filtra en «iAh, no me llamáis / con un nombre tan fatal! / me recuerda que abandonar / debo a tan buena amiga...» (Cortés, 1982: 85), accepció no compartida pel «fatale» italià, que tan sols concerneix la fatalitat del destí («avanti Signor ufficiale!», havia dit la interlocu-

tora, *Le nozze di Figaro*, II, 3). Si hi ha, però, en el terreny de la hiperliteralitat, un mot que clama justícia, aquest mot és «bestia». En italià, al marge d'accepcions que *grosso modo* coincideixen amb les que abraça la mateixa paraula en català o castellà, en destaca una —la més habitual en el gènere operístic, i encara viva en la llengua oral d'avui dia, però sovint no recollida específicament en els diccionaris bilingües— que correspon, per significat i registre, a equivalències del tipus 'carallot', 'beneit', 'burro', 'imbècil'. La traducció literal, que ens hem cansat de veure no pas en totes, però sí en un bon grapat de traduccions i subtítulacions, sona amb una violència tan desagradable que es fa difícil entendre com pot ser que els traductors l'hagin donada per bona sense aturar-se a reflexionar sobre els valors denotatius i connotatius que tenia la paraula en el text de partida. Error encara més inexplicable, no cal dir-ho, quan el mot fa acte de presència dins una mateixa obra amb una certa reiteració:

Bestia! attento; ti scosta, va' là.  
[variant de va' là: di qua.]

[...]

Noi Don Magnifico...  
(*osservando come scrivono*)  
Questo in maiuscole.  
Bestie! maiuscole.  
Bravi! così.

[...]

Ma che eccesso di clemenza!  
Mi stia dunque Sua Eccellenza...  
Bestia!... Altezza, ad ascoltare.

[...]

Dalla al Principe, bestia, eccolo lì.

(*La Cenerentola*, I, 6; I, 10; II, 3; II, 8)

Bestia, estate attento; apártate, ven acá.

[...]

Nos, Don Magnifico...  
Esto en mayúsculas.  
(*fijándose en si lo escriben bien*)  
¡Bestias! ¡Mayúsculas!  
¡Bravo! Así.

[...]

Bestia! apártate, y mira lo que haces.

[...]

Nos D. Magnífico, esto en mayúsculas :  
bestias! mayúsculas! así, así.

[...]

Qué esceso de bondad! Estéme su es-  
celencia... bestia! alteza atento.

[...]

Dásela al príncipe, bestia! allí está.

(Anònim, 1854: 23, 37, 53, 61)

Bèstia, posa atenció! Allunya't d'ací.

[...]

(*observant com escriuen*)  
Nosaltres, Don Magnífico...  
Això amb majúscules.  
Bèsties! Majúscules!  
Bravo! Així.

[...]

iPero qué exceso de clemencia!  
Escúcheme, pues, su Excelencia...  
—bestia, qué digo— Alteza, escuchadme  
[pues.  
[...]

Dásela al Príncipe, bestia, ahí lo tienes.  
(Alier, 1986: 73, 87, 106, 112)

Però, quin excés de clemència!  
Escolteu-me, doncs, Sa Excel·lència...  
Bèstia!... Altesa, escolteu-me:  
[...]

Dóna-li-la al príncep, bèstia, ací hi és.  
(Jiménez, 1992: 79, 99, 123, 131)

iBestia! ¡Atento! Aléjate de aquí.  
[...]

(*observando como escriben*)  
Nosotros, Don Magnífico...  
ésto en mayúscula.  
iBestia! ¡Mayúscula!  
¡Bravo! Así.

[...]  
Pero ¡qué exceso de clemencia!  
Escúcheme pues, su Excelencia...  
iBestia!... Alteza.

[...]  
Dásela al Príncipe, bestia; ahí está.  
(Cortés, 1992: 79, 99, 123, 131)

iBestia! Al tanto, apártate.  
[...]

Nos, Don Magnífico...  
Esto en mayúsculas.  
iBestias! ¡Mayúsculas!  
¡Bravo! Así.

[...]  
¡Qué exceso de bondad!  
Si os place, pues, Excelencia...  
Bestia, Alteza, escuchad.

[...]  
Ofrécesela al príncipe, bestia, ese de allí.  
(Anònim, 1996a: 32, 43-44, 58, 63)

Compte, bèstia! Aparta't d'aquí.  
[...]

Nós, Don Magnífico...  
(*observant com escriuen*)  
Això en majúscules.  
Bèsties! Majúscules!  
Molt bé! Així.

[...]  
Quin excés de benevolència!  
Vulgueu, doncs, Vostra Excel·lència...  
Bèstia!... Altesa, parar orella.

[...]  
Dóna-la al príncep, burra; és aquest  
[d'aquí.  
(Creus, 2007: 94, 110, 129, 136)

iTen cuidado, bestia! Aléjate, vete allí.  
[...]

Nos, Don Magnífico...  
(*observando cómo escriben*)  
Esto en mayúsculas.  
iBestias! ¡Mayúsculas!  
¡Muy bien! Así.

[...]  
¡Pero qué exceso de generosidad!  
Disponeos pues, Excelencia...  
iBestia!... Alteza, a escuchar.

[...]  
Acércasela al príncipe, bestia; es ése de  
[allí.  
(Wic, 2007: 94, 110, 129, 136)

L'ensopegada de molts traductors en aquesta *gaffe* ens avisa, de fet, d'una mancança no menys generalitzada que les dues primeres que hem assenyalat, però aquesta ja instal·lada de fa molt més temps a casa nostra. Han traduït i continuen traduint de l'italià, massa sovint, professionals no dotats d'una formació específica en italianística. Abans —a l'època que Sagarra traduïa la *Divina Comèdia*— aquesta formació no existia; ara ja fa unes quantes dècades que la Universitat de Barcelona va generant fornades de llicenciats en Filologia Italiana i l'Autònoma de llicenciats en traducció que han seguit un programa d'estudis en italià, però rarament aquests italianistes aconseguen fer-se un lloc en el món de la traducció de llibres. Les facilitats de comprensió que ofereix l'italià a qui no l'ha estudiat o l'ha estudiat poc i unes polítiques editorials molt viciades per amiguismes i endogàmies, o per una preocupació focalitzada quasi exclusivament en la qualitat de la llengua d'arribada, ha fet que s'anés mantenint un *status quo* no gaire diferent del d'èpoques pretèrites. Val a dir que segurament l'òpera ha estat menys castigada per aquesta anomalia que els altres gèneres. Tanmateix, també en l'òpera costa molt trobar traduccions i subtítols que facin palès un coneixement qualificable com a òptim de la llengua i la cultura italianes, i molt especialment de la llengua italiana antiga. Hi ha hagut i continua havent-hi qui no s'ha adonat que la conjunció «ma» amb una funció emfàtica sovint més val reforçar-la ('però sí') o, com en el passatge següent, suprimir-la:

TOSCA  
È troppo martir!  
(*Va presso l'uscio*)  
O Mario, consenti  
ch'io parli?...

LA VOCE DI CAVARADOSSI  
No.

TOSCA  
Ascolta,  
non posso più...

LA VOCE DI CAVARADOSSI  
Stolta,  
che sai?... che puoi dir?...

SCARPIA (*irritatissimo*)  
Ma fatelo tacere!...

(*Tosca*, II, 4)

TOSCA  
¡Es demasiado martirio!  
(*Se acerca a la puerta*)  
Oh, Mario, ¿consientes  
en que yo hable?

LA VOZ DE CAVARADOSSI  
No.

TOSCA  
Escucha...  
no puedo más...

LA VOZ DE CAVARADOSSI  
Tonta,  
¿qué sabes tú? ¿qué puedes tú decir?

SCARPIA (*irritadísimo*)  
¡Pero haced que se calle de una vez!

(Alier, 1981a: 70-71)

O bé substituir-la amb una conjunció copulativa:

Vita miglior, sì, godrò.  
Contenta io volo all'amplesso di Dio...  
ma voi fuggite questa terra d'affanni.

(*Maria Stuarda*, III, 3)

Sí, disfrutaré de una vida mejor.  
Vuelo contenta a los brazos de Dios,  
pero vosotros marchaos de esta tierra  
[de penas.

(Serrera, 1992: 93)

La posició enclítica o proclítica dels pronoms febles en italià antic ha desorientat i desorienta contínuament els traductors més desprevinguts, i l'absència habitual del nostre 'que' inicial en les construccions d'imperatiu de tercera persona, molt freqüents en els llibrets, fa incórrer en distraccions fins i tot els traductors que acostumen a resoldre-les correctament:

Ah! Regina! Ah serena il tuo volto  
alla pace, alla gloria già torni:  
questo, ah questo il più bello dei giorni  
pel tuo soglio, per l'Anglia sarà.

(*Maria Stuarda*, III, 1)

¡Ah! reina, serena tu rostro  
vuelve ya a la paz y a la gloria.  
Este será el más bello de los días  
para tu trono y para Inglaterra.

(Serrera, 1992: 84)

Eccola. Un mio comando  
L'amor suo t'assicuri, e noi congiunga  
Con più saldi legami.

(*Artaserse*, II, 3)

Mira-la. Per ordre meva  
t'asseguro el seu Amor, i així ens estrenyen  
llaços més forts.

(Forcano, 1998: 42)

El 'passato remoto' antigament podia desenvolupar funcions que ara, tant en italià modern com en català i almenys en castellà d'Espanya, exerceix el 'passato prossimo', és a dir, l'indefinit català i el 'pretérito perfecto'. Determinats traductors, però, es limiten a traduir-lo sempre o gairebé sempre amb el seu equivalent formal, el perfect i l' 'indefinito', despreocupant-se d'analitzar l'adequació d'aquesta equivalència a la temporalitat en qüestió. En les següents frases del *Don Giovanni*, per exemple, el protagonista acaba de fugir i el famós catalèg enumera les dones que ha seduït fins ara (I, 5): «Stelle! L'iniquo / fuggì!» / «¡Cielos!, ¡el inicuo / huyó!»; «Madamina, il catalogo è questo / delle belle che amò il padron mio» // «Señora mía, éste es el catálogo / de las bellas que amó mi señor» (Pujol, 1982: 56, 57).

Paraules com «reo» ('culpable', 'malvat'), «ignoto» ('desconegut'), «mercè» ('misericòrdia' o 'recompensa', 'benefici'), «mio bene» ('estimat -ada', 'tresor meu'), «idolo» ('estimat -ada'), «bramare» ('desitjar', 'anhelar'), «martir» ('tortura', 'turment', 'sofriment', 'dolor'), «fede» o «fe» (en el sentit de 'fidelitat'), «dividere» (en el sentit de 'compartir'), «orto» (llatinisme per a 'jardí'), «vile» (més sovint 'covard' que no 'vil'), «crudele» (més aviat 'facinerós', 'brètol', 'infame', 'maleït' que no 'cruel'), «bravo» ('molt bé', 'així m'agrada', o un adjectiu

tiu positiu aplicat a una persona i referent a una determinada qualitat o habilitat), «tradito» o «traditor» (sovint emprat per a intrigues, enganys i malvestats no enquadrables en l'estricta traïció), han donat i continuen donant lloc a falsos amics i a marcades imprecisions semàntiques o de registre. No hi ha cap traductor que acumuli ell sol tots aquests errors, però tampoc no n'hi ha pràcticament cap que no en cometi algun, i normalment més d'un. Segons el nombre i segons la reincidència de cada error, el conjunt del text en queda més o menys perjudicat, i volem deixar ben clar que la nostra voluntat no és ni de lluny emetre un judici condemnatori, en bloc, de les traduccions d'òpera que s'han fet i es fan a casa nostra. Més aviat al contrari: el que se'n diu traduccions infumables, en aquest gènere, se'n troben poques, i les cites que hem fet fins aquí i que farem a continuació han sortit de la ploma de traductors d'una qualitat molt variable. Alguns d'ells no tindriem cap reserva a titllar-los de bons: són professionals dotats d'una sensibilitat estilística i artística inqüestionable i d'un ventall de recursos ampli, però la seva competència en la llengua que tradueixen arrossega mancances avui dia difícils d'admetre.

Es tracta majoritàriament d'errors que provoquen danys circumstancials, sovint d'escassa transcendència, però que excepcionalment poden arribar a afectar la comprensió del fil argumental. El terme «sposo», «-a», indica sovint, en italià, tot sol, el «promesso sposo», és a dir, no la persona amb qui hom s'ha casat, sinó amb qui s'ha de casar ('promès -esa'). Només cal que ens imaginem alguna de les moltes òperes en què el mot es va repetint amb aquesta accepció a propòsit de personatges rellevants per a fer-nos càrrec dels equívocs i dels malentesos que el fals amic pot suscitar. Naturalment, caldria esperar que, malgrat les deficiències que el traductor pugui acusar en el coneixement de la llengua original, una lectura atenta al context, al més immediat i al més llunyà, fes saltar l'alarma i empenyés a consultar les eines lexicogràfiques, o a adoptar solucions —si no correctes— tanmateix plausibles. És evident, però, que l'estratègia contextualitzadora no sempre aconsegueix de posar-se en marxa, sens dubte no tant per una mala aptitud del traductor com per la celeritat amb què ha dut a terme la seva feina. I ens desplaça, aquesta darrera observació, a problemàtiques més específiques de la traducció operística, derivades del valor que en aquest àmbit s'atorga al text, un valor inferior al que rep en la poesia i el teatre no cantats. Els traductors de vegades addueixen que no han tingut la pretensió de fer un treball artístic, sinó merament instrumental, gairebé com si volguessin justificar així l'escassa cura que hi han posat. Sovint són musicòlegs, i autors també —doncs— del comentari musical, en el qual han esmerçat més esforç. Però els danys no solament afecten la qualitat de la



feina, sinó també aspectes relacionats amb el reconeixement de l'autoria i —ens temem— amb la propietat intel·lectual. Sovint els llibrets s'editen amb motiu de la posada en escena d'una òpera en un determinat teatre i fan constar, per tant, l'inacabable reguitzell de noms d'artistes, tècnics i organitzadors que han intervingut en aquella producció, noms entre els quals de vegades (vegeu els del Teatro Villamarta) figuren fins i tot els maquilladors i els encarregats del càtering, però no apareix enlloc el del traductor. No és estrany, d'altra banda, que una traducció que inicialment es va publicar firmada comenci després a reeditar-se, en llocs webs i en noves col·leccions de llibres o de fascicles engegades per altres editorials, inalterada o revisada però ja sense firma. Sens dubte, tot i que es tracta de fenòmens certament en regressió, tant la responsabilitat com la dignitat del traductor es troben, en els ambients operístics, en un estadi un xic endarrerit respecte al que han assolit en altres sectors, a causa —precisament— d'una menor sacralitat del text que repercuteix en el text traduït però comença ja afectant el text original, el qual pateix una certa indefinició filològica no exempta —tampoc— de perills. Un sonet de Petrarca, un poema —és a dir, un llibre en vers— de Dante o Foscolo tothom els cita i els edita amb les mateixes paraules: s'ha establert un text canònic, fruit d'una edició crítica, que ningú no gosa manipular més enllà d'algun detall ortotipogràfic o d'alguna lliçó controvertida. Els llibrets d'òpera, en canvi, circulen en versions que presenten variants força nombroses i no gens insignificants, i en una posada en escena, respecte a una altra, poden arribar a caure intervencions i números sencers. No entrarem a valorar aquí aquesta circumstància; sí que criticarem, en canvi, la passivitat amb la qual s'actua davant les dissimetries que aquesta circumstància acaba provocant entre els diversos components del producte. Hem vist, en els fascicles, notes que avisen el lector de possibles variacions entre el text que llegirà i el que sentirà cantat al video. No es podia fer res per a evitar-les? O encara més greu: de vegades apareixen variants, en les edicions bilingües, entre el text italià, el de l'esquerra, i la traducció, a la dreta:

NEDDA  
E ancora un poco in Tonio t'imattevi!

SILVIO  
(*ridendo*)  
Oh, Tonio lo scemo!

NEDDA  
Lo scemo è da temersi!  
M'ama...

NEDDA  
I una mica més et topes amb Tonio!

SILVIO  
(*esclata a riure*)  
Oh, Tonio, el geperut!

NEDDA  
El geperut és de témer!  
Està enamorat de mi...

Així apareix reproduït i traduït en una edició catalana del 1990 (Carulla, 1990: 32-33) aquest fragment de l'escena tercera de l'acte primer de *I pagliacci*. En les versions originals que s'han utilitzat tradicionalment hi conviuen, en aquest punt del text, dues lliçons divergents: paral·lelament a «Oh, Tonio lo scemo!» i «Lo scemo è da temersi!», «Oh! Tonio il gobbo!» i «Il gobbo è da temersi!». Molt probablement, doncs, no és que la traductora s'hagi equivocat, sinó que ha treballat amb un text diferent del que els responsables editorials van transcriure a la pàgina esquerra del volum.

La falta de comunicació entre el traductor i l'editor, el muntador dels subtítols, el director de l'espectacle o els cantants pot tenir, doncs, conseqüències imprevisibles. Pel que fa als cantants, seria desitjable, en concret, que el traductor tingués una mica més en compte els recursos interpretatius extraverbals que, en tant que actors, poden desplegar damunt l'escenari. Val a dir que aquests recursos no són subministrats amb gaire prodigalitat. De fet, el punt feble del gènere rau, per definició, en una marginalització excessiva de la teatralitat a favor del vocalisme musical. Les acotacions del text original no es pot dir que siguin gaire respectades ni pels escenògrafs ni pels cantants, i la kinèsica dels cantants deixa molt relegat l'histrionisme actorial per a supeditar-se als moviments del cos oportuns per a l'exercici del cant. Com a mínim, però, aquests moviments permeten de transmetre, sobretot mitjançant l'expressió facial, l'estat d'ànim i les emocions del personatge, i aquest patetisme al qual sovint es limita la interpretació teatral en els escenaris operístics ocasionalment es revela útil per al traductor. Els cantants acostumen a entendre allò que canten i, per tant, poden convertir-se en uns assessors providencials quan ell no ha estat prou traçut en la lectura. La intervenció de Laura en el duet que tot seguit reproduïm de *La Gioconda* no hauria estat, segurament, mal traduïda si el responsable de l'error hagués tingut l'oportunitat de veure una mezzosoprano que cantés aquests versos, com escau, enriolada i alegre:

ENZO  
Deh! non turbare  
con ree paure  
di questi istanti  
le ebbrezze pure;  
d'amor soltanto  
con me ragiona,  
è il cielo, cara,  
che schiudi a me.

LAURA  
Ah! del tuo bacio  
nel dolce incanto,  
celeste gioia...

ENZO  
No turbes  
con temores  
la pura embriaguez  
de estos instantes;  
háblame  
sólo de amor,  
es el cielo, amada mía,  
que se abre para mí.

LAURA  
¡Ah! el dulce encanto  
de tu beso,  
alegría celestial,

...diventa il pianto,  
a umano strazio  
Dio non perdona  
se perdonato  
amor non è.

(*La Gioconda*, II, 5)

se transforma en llanto,  
Dios no tiene piedad  
de los sufrimientos humanos  
si el amor  
no perdona.

(Anònim, 1996b: 47)

Sobretot, però, l'ús de material audiovisual pot servir, quan la traducció és destinada al subtítulatge o al sobretítulatge, per a evitar divergències entre el text d'arribada i la representació. En general, és convenient, en aquests casos, disposar d'un enregistrament de l'obra, o bé assistir als assaigs. I quan diem divergències no pensem solament en les que puguin sorgir entre text de la traducció i text cantat, sinó també entre text de la traducció i kinèsica dels actors-cantants. El traductor hauria de vigilar de no adoptar, davant deíctics i termes susceptibles d'acompanyament gestual, solucions que se separin del comportament dels cantants, o —si aquest comportament li és desconegut— que puguin suggerir una kinèsica massa allunyada de la que suggeriria versemblantment el text original. En aquesta darrera eventualitat haurà de moure's massa, potser, en el terreny de la suposició, i molt sovint, atès precisament l'escàs dinamisme cinètic dels cantants, el seu esforç no tindrà cap compensació en la realitat efectiva de l'escena. Es produeixen, però, excepcions que poden justificar un cert grau de previsió i de dedicació a aquest tipus de detalls. En la *Cenerentola* que més s'ha comercialitzat en format vídeo, la que es va representar al Festival de Salzburg l'any 1988 amb direcció escènica de Michael Hampe i direcció d'orquestra de Riccardo Chailly, hi actuava, per exemple, un Don Magnifico especialment actiu, Walter Berry, el qual, quan entrava en escena («Miei rampolli femminini»), emfasitzava molt, no sols amb la pronúncia, sinó també mitjançant un gest iteratiu fet amb els dits, l'onomatopeia referent a la xerrameca de les filles que l'havia desvetllat: «Col cì cì, ciù ciù di botto / mi faceste risvegliar» (*La Cenerentola*, I, 2), frase que —a més a més— la partitura obliga a repetir amb una divertida insistència. Que els subtítuladors l'hagin simplificada, si més no en l'edició que hem pogut consultar (Orbis-Fabbri, 1996), en «Cuando vosotras me habéis despertado...» respon a uns criteris de sinteticitat i de facilitació d'un ajut exclusivament semàntic molt habituals entre aquests professionals, però amb els quals no acabem d'estar d'acord, en tant que una renúncia massa sistemàtica al significant i a l'expressivitat, en primer lloc, no sempre equival a evitar solucions llargues o de difícil assimilació i, en segon lloc, crea un distanciament de vegades innecessari entre allò que es diu i es fa i allò que es llegeix, distanciament que nega a l'espectador-lector la possibilitat de percebre materialment el paral·lelisme entre ambdós textos i

que dóna als subtítols una aparença artificial, talment com si fossin un cos aliè a l'òpera. No ens sembla, per exemple, un bon costum suprimir deíctics, tal com sovint fan els subtituladors tant quan tradueixen directament com quan treballen a partir d'una traducció prèvia: consideren aquell 'allà' superflu, o que ja el supleix el gest, quan en realitat perden una ocasió excel·lent per a fer palesa la simbiosi que interconnecta els diversos components de l'espectacle multimèdia al qual assisteix l'espectador-lector. Tornant a la frase de Don Magnifico, el llibret que acompanya el nostre vídeo opta per «charla» («Cuando vosotras con vuestra charla / me habéis venido a despertar», Anònim, 1996a: 25), i altres traductors també opten o per aquest mateix terme («cuando vosotras con vuestra charla / me hicisteis despertar», Wic, 2007: 88) o per altres d'origen igualment onomatopèic («Y con vuestro dichoso cuchicheo / me habéis venido a desvelar», Alier, 1986: 65; «i tot d'una amb xerrameques / m'heu vingut a despertar», Creus, 2007: 88). Si més no, el mot no desapareix, en aquestes solucions; ara bé, l'origen onomatopèic es deixa sentir amb més intensitat en unes que en altres (molt més en «cuchicheo» que en «charla») i, sigui com sigui, no era difícil trobar, per a aquest context en particular, una onomatopeia pròpiament dita, eficaç i clara, que en perfecta sincronia amb el «cì cì cì cì» i amb el gest complementari comunicés la càrrega còmica del recurs lingüístic utilitzat.

En l'escena anterior de la mateixa *Cenerentola* una frase com «Nel cervello ho una fucina», en boca de les dues germanastres, represa per Alidoro («Nel cervello una fucina / sta le pazze a martellar») i pel cor de cavallers («Già nel capo una fucina / sta le donne a martellar») en un gran concertant, no desencadena, en la producció de Salzburg, una kinèsica especialment rica, cosa que dóna validitat a la traducció dels subtítols: «Parece que les bulle / un plan en la cabeza», traducció que en aquesta ocasió reproduïx amb una simple inversió d'ordre la del llibret («Un plan en la cabeza / parece que les bulle», Anònim, 1996a: 24). Si la kinèsica, però, s'hagués produït, segurament «martellar» hauria incitat els actors a efectuar un gest força diferent del que pot inspirar «bulle». Quan reclamem una certa previsió pensem, doncs, en situacions com aquesta: no sabem —és clar— en quines circumstàncies es va fer aquí la traducció, però si el traductor no està al corrent de la interpretació corporal que els cantants faran o han fet d'un passatge en el qual és posat en joc un llenguatge especialment plàstic, i davant la possibilitat que la seva feina pugui acabar transformada en subtítols, seria prudent no prendre determinats riscos. Fora de tot perill quedarien, en aquest sentit, solucions més literals: «Una herrería tienen en el cerebro / estas locas, y les martillea la cabeza» (Alier, 1986: 62); «En la cabeza de estas locas / parece martillar una

fragua» (Wic, 2007: 85); «Una forja en el seu cap / martelleja aquestes boges» (Creus, 2007: 85). No són, remarquem-ho, solucions gaire transparents des del punt de vista semàntic: el significat de la metàfora (l'atabalament de les noies que, davant l'anunci de l'arribada del príncep, rumien com arreglar-se ràpidament per a fer-li bona impressió) no es copsa d'una manera gaire immediata. Tampoc no ho són gaire, però, de transparents, ni la solució que hem criticat, ni —diguem-ho clar— la formulació original (no es tracta de cap metàfora lexicalitzada), però això ja ens situa en un altre front més difícil de combatre i de més llarg abast, perquè si hi ha un defecte generalitzat en les traduccions operístiques és l'escassa claredat i naturalitat de moltes solucions, en part motivada per l'escàs encert o esforç dels traductors, massa ancorats en la literalitat, en part per les extravagàncies i els estirabots dels llibretistes, de vegades massa expeditius a l'hora de trobar rimes i de complir amb la mètrica. I no cal dir que en la subtitulació aquest defecte resulta encara més greu, atès que el lector no pot rellegir i li és concedit menys temps per a comprendre. Si quan Alfredo, amb la frase «È fra noi mortal quistione...» (*La traviata*, II, 13), deixa clar a Violetta que ell i el baró es batran en duel i els traductors no van més enllà de «Hay entre nosotros una disputa mortal» (Alier, 1981b: 73), «Entre nosotros hay una rivalidad a muerte...» (García, 1998: 27), «Somos enemigos mortales...» (García Oñate i Cifuentes, 1999), «Hi ha mortal enemistat entre nosaltres» (Creus, 2001: 157), «La nuestra es una rivalidad mortal» (Gago, 2006) o «Entre nosotros hay una rivalidad mortal...» (Anònim, 2010: 68), és evident que la informació facilitada no té la precisió oportuna i que el lector haurà d'esmoliar més els sentits per a interpretar les observacions següents sobre els possibles resultats del duel. Cap d'aquests traductors no diu disbarats, però la falta de concreció i la fraseologia poc codificada de les solucions que proposen fa grinyolar, inevitablement, la discursivitat del diàleg. Esquivar aquest defecte no és mai fàcil, quan hom tradueix llengua antiga, i les lleugereses dels llibretistes fan que en la traducció d'òpera la dificultat augmenti. Moltes formulacions originals ens resulten, per tant, hermètiques o extremadament forçades. En tant, però, que la tasca del traductor consisteix a facilitar un text intel·ligible i còmodament llegible als seus coetanis, ha d'estar disposat —aquí sí— a prendre decisions arriscades i a actuar amb valentia en la reformulació per tal d'acomplir aquests objectius («¿Temes que lave mi honor?», Zapata, 1991: 107). I a aquesta comesa, sens dubte, se li ha d'assignar una prioritat absoluta respecte a qualsevol altre aspecte susceptible de millora, incloses la uniformització dels subtítols amb la kinèsica i la resta d'imperficcions en què ens hem detingut aquí.

## BIBLIOGRAFIA

- ALIER, Roger. 1981a. Traducció castellana de: GIACOSA, Giuseppe; ILLICA, Luigi. *Tosca*. Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo.
- 1981b. Traducció castellana de: PIAVE, Francesco Maria. *La traviata*. Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo.
- 1986. Traducció castellana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo.
- ANÒNIM. 1854. Traducció castellana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs. Traducció en prosa.
- 1996a. Traducció castellana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. Barcelona: Orbis-Fabbri.
- 1996b. Traducció castellana de: GORRIO, Tobia [BOITO, Arrigo]. *La Gioconda*. Barcelona: Orbis-Fabbri.
- 2010. Traducció castellana de: PIAVE, Francesco Maria. *La traviata*. Jerez de la Frontera: Diario de Jerez / La Arcadia Jerez / Teatro Villamarta.
- CARULLA, Mireia. 1990. Traducció catalana de: LEONCAVALLO, Ruggero. *I pagliacci*. Barcelona: L'Avenç.
- CORTÉS, Blas. 1982. Traducció castellana de: DA PONTE, Lorenzo. *Le nozze di Figaro*. Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo.
- 1992. Traducció castellana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. València: Generalitat Valenciana.
- CREUS, Jaume. 2001. Traducció catalana de PIAVE, Francesco Maria. *La traviata*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- 2007. Traducció catalana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- 2009. Traducció catalana de: BUSENELLO, Gian Francesco. *L'incoronazione di Poppea*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- FORCANO, Manel. 1998. Traducció catalana de: METASTASIO, Pietro. *Artaserse*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- FULQUET, Josep Maria. 2008. Traducció catalana de: PIRANDELLO, Luigi. *L'home, la bèstia i la virtut*. Barcelona: Proa / Teatre Nacional de Catalunya.
- GAGO, Luis. 2006. Traducció castellana (en subtítols) de: PIAVE, Francesco Maria. *La traviata*. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.
- GARCÍA, M.P. 1998. Traducció castellana de: PIAVE, Francesco Maria. *La traviata*. Madrid: Orfeo Ediciones / Melómano. Lloc web *Melómano Digital*: <[http://orfeoed.com/opera/libretos/traviata\\_lib.pdf](http://orfeoed.com/opera/libretos/traviata_lib.pdf)>.
- GARCÍA OÑATE, Beatriz; CIFUENTES, Alberto. 1999. Traducció castellana de: PIAVE, Francesco Maria. *La traviata*. Lloc web *Kareol*: <[www.kareol.es/obras/latraviata/traviata.htm](http://www.kareol.es/obras/latraviata/traviata.htm)>.
- JIMÉNEZ, Empar. 1992. Traducció valenciana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. València: Generalitat Valenciana.
- PUJOL, Xavier. 1982. Traducció castellana de: DA PONTE, Lorenzo. *Don Giovanni*. Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo.

- SERRERA, Pedro Luis. 1992. Traducció castellana de: BARDARI, Giuseppe. *Maria Stuarda*. Madrid: Cátedra / Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92.
- WIC, Jorge Luis. 2007. Traducció castellana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- ZAPATA, Marcelo. 1991. Traducció castellana de: Piave, Francesco Maria. *La traviata*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.